إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٦٩ ـ ١٥٥

# إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية فی إيران

**ناصر قاسمی***

**الملخص**

إن المســرح الحديث قد غرست جذوره فی أواسط القرن التاسع عشر الميلادی بطرق مختلفة ولا سـيما الترجمة، وقام الكتاب المســرحيون بتأثر من المسرحيات الفرنسية ولا سيما مســرحيات موليير. فكان المسرح فی البداية تكوّن من المسرحيات الهزلية التی كان أبطالها من القرويين السـذج والشخصيات القريبة من المجتمع الإيرانی. ثم تطور ونشــأت المســرحيات التی ركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع. اتسم المســرح الإيرانی منذ نشــأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحی الإيرانی منذ تعرّفه المسرح الغربی إلى التاريخ واستلهمه فی مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضی لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشــخصيات بطولية، والتغنی به، وتنوير الشـعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر، والدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضی والتاريخ.

وتقوم هذه المقالة بتســليط الضوء على نشأة المسرحية التاريخية فی إيران، والأسباب التی أدّت إلى إقبال الكتاب المسرحيين على هذا النوع الأدبی، وتبيين مسار تطورها عبر اجتياز مراحلها المختلفة، وتقوم أيضاً بدراســة المســرحيات التی تركها الكتاب المسرحيون آنذاك استمداداً من طريقة وصفية تحليلية والنقد عليها.

**الكلمات الدليلية**: إيران، المسرحية، التاريخ، الأدب، العصر المعاصر.

*. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران – فرديس قم.
naserghasemi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٨ش

**المقدمة**

لم يكن تصور المسـرح والمسـرحية عند الإيرانيين بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم – عبر التاريخ – أن عرفوا كثيراً من الأشكال الحوارية والظواهر المسرحية، سواء أكان ذلك من واقعهم الاجتماعی أم التاريخی، إذ إن تاريخ الفنون المسرحية فی إيران، اسـتنادًا إلى المعلومات المتوافرة، عرف منذ القديم، العروض الدينية أو المراثی التی كانت تقوم بتجسيد المراسم المذهبية، بالإضافة إلى العروض الشعبية التی تقوم بنقد الأوضاع الاجتماعية أو الترفيه عن المواطنين.

أما المسـرح الحديث فقد غرست جذوره فی أواسـط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المسـرحيات الهزلية التی كان أبطالها من القرويين السـذج والشـخصيات الغريبة عن المجتمع الإيرانی. وعرفت إيران المسـرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن جميع أشـكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادی مع إنشاء دارالفنون وبدء نشـاط حركة الترجمـة عن اللغات الأوربية. ومنذ إنشـاء دارالفنون بطهران عام ١٨٥١م.

دخل المسـرح بمعناه الحالی إيران للمرة الأولـى عن طريق الترجمة، خاصة ترجمة آثار موليير الكاتب المسـرحی الفرنسی الشـهير، إذ تُرجمت مسرحياته إلى الفارسية بعد تأسيس مدرسـة دار الفنون وانتشار اللغات الأجنبية ولاسيما الفرنسية فی إيران، وكانت تعرض فی سـاحة تلك المدرسة. ومن أوائل المسرحيات التی ترجمت يمكن أن نذكر مسـرحية «طبيب إجباری» وهی ترجمة لمسـرحية موليـير Medicin malgrelui (طبيب رغم أنفه) وقد ترجمها إلى الفارسية محمد حسين خان اعتماد السلطنة ونشرت بطهران عام ١٩٠٤ م.

وكان أول المخرجـين الذيـن انطلقوا من واقـع المجتمع الإيـرانی فی موضوعات المسـرحية وأشـكالها تزامناً مع ترجمة مسرحيات موليير، وبشـكل قريب من أسلوب غوغـول (الكاتب المسـرحی الروسـی)، هو مـيرزا فتحعلی آخونـد زاده الذی كتب سـت مسـرحيات باللغة التركية، وترجمها كلها إلى الفارسية جعفر قراچه داغی. ويعدّ آخوندزاده أول كاتب مسـرحی إيرانی سـار علی النهج الفرنسـی وقام بنشر أسلوبه،

واشـــتهر آخوند زاده (بموليير الشـــرق وغوغول قوقاز وموليير آذربيجان) بسبب كتابة مسرحياته الست الهزلية.

ولكن أول من قام بكتابة مســـرحيات باللغة الفارســـية هو ميرزا آقا تبريزى الذى ألّف ثلاث مســـرحيات قصيرة تنســـب خطأً إلى ميرزا ملكم خان ناظم الدولة، ونشـــر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م.

وقد هيأت الثورة الدســـتورية فى إيران عام ١٩٠٣م أرضية لانتشار صحف لاحصر لها، مملوءة بهجوم علنى على الحكومة ومؤسسات الدولة الرسمية، كما أنها هيأت المناخ المناســـب لظهـــور تدريجى لوعى ثقافى ديـــد. ونجحت فى إحراز تقدم نحـــو ثورة ثقافية. وفى أثنـــاء ذلك اطلع الناس علـــى التطورات العلمية والثقافية والاقتصادية فى الغرب ولاسيما المسرح الحديث الذى كان من مظاهر الحضارة الغربية.

وأما الثورة الإسلامية الإيرانية فهى نقطة انعطاف فى تاريخ إيران، وتعدّ أيضاً نقطة انعطاف فى الأدب المســـرحى، إذ إنها أوجدت التحول والتطور فى مضامين المسرحيات وأشكالها الفنية، وحمّلت الفنان المسرحى مسؤولية كبيرة وصعبة تمثّلت فى مكافحة الغزو الثقافى الغربى والحد من انتشاره، فضلاً عن نشر القيم الثقافية الإسلامية فى المجتمع.

إن المسرحيات التى ظهرت بعد الثورة تنطوى بشكل عام على الأحداث التاريخية والسياســـية والاجتماعية التى حدثت قبل الثورة، وعلى ما كان المجتمع الإيرانى يعانى منه فى زمن الشـــاه من ظلم وفســـاد وفقر وتخلف. وقد تغيرت مضمونات المســـرحيات ومفهوماتها بعد الثورة، بعد أن كانت تعالج المسائل السياسية والمشاكل الاجتماعية التى كان يعانى المجتمع الإيرانى قبل الثورة. وحاول الكتاب المســـرحيون فى هذه الفترة أن يقارنوا فى مسرحياتهم الوضع السائد سياسياً واقتصادياً وثقافياً فى زمن الشاه والوضع فى فترة ما بعد انتصار الثورة .

وقـــد تخلى المســـرح فى إيران بعد الثورة عن مســـرح العبث الـــذى عرفته أوروبا، واتجه المســـرح نحو القيم الإنسانية والأخلاقية. وقد قام المسؤولون والمعنيون بالمسرح، بعد انتصار الثورة، بخطوات حثيثة فى المســـرح ليحوّلوا هذا الفن المنبهر بالغرب إلى فن إيرانى أصيل صادر عن ثقافة الثورة الإسلامية وقيمها.

أما هذه المقالة فإنها بصدد الإجابة على الأسئلة منها: كيف نشأت المسرحية التاريخية فى إيران؟ ما هى المراحل التى مرّت بهذه المسرحية؟ ومن هم الكتاب المسرحيون الذين تناولوا هذا النوع من المسرحية؟ والباحث للإجابة عن هذه الأسئلة استمدّ من المنهج الوصفى والتحليلى مروراً بالنقد عليها.

## المسرحية التاريخية فى إيران

اتسم المسرح الإيرانى منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحى الإيرانى منذ تعرّفه المسرح الغربى إلى التاريخ واستلهمه فى مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضى لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغنى به، وتنوير الشعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبما أن إيران فى العهد القاجارى كانت مسرحاً مفتوحاً لنهب الدول المستعمرة والطامعين وغاراتهم، فى الوقت الذى كان الشعب فيه يرزح تحت ضغوط الحكام والملوک القاجاريين وظلمهم، ومن ثمّ كان المثقفون ومنوّرو الفكر يعانون من قمع الحكومة وبطشها وتشدّدها عليهم وسلب حرياتهم الفردية والاجتماعية، ومن ثمّ كان توجيه اللوم إلى الحكومة ورجالها أمراً شديد الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، وكان محفوفاً بالمخاطر التى تصل إلى حد تهديد الحياة، لذلک لجأ الكتّاب المسرحيون إلى التاريخ، فقاموا بإسقاط الأحداث المعاصرة على أحداث الماضى الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلک الأحداث الغابرة. (سايكس، ۱۳۷۷ش: ٤۳٥ و ٤٤۰؛ آرين پور، ۱۳۷۲ش، ج۲: ۲۳۸)

ومما يلفت النظر فى هذه الفترة أن الكتّاب المسرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسرح، قاموا بإسقاط الوقائع المعاصرة على الأحداث التاريخية، وخير دليل على ذلک، الوصية التى أوصاها ميرزا فتحعلى آخوند زاده إلى تلميذه ميرزا آقا تبريزى، عندما نصحه بإسقاط أحداث عصره على التاريخ كى يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابة المظالم ونشرها كما هى عليه فى زمن حاكم الأهواز (أشرف خان) يعنى

الوقوع فى مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلاّد، لذلك كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملك سلطان حسين الصفوى الذى عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضى، وهنا لا بد لمن يعى أن يقرأ ما بين السطور (Subtext)، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله. (ملك پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٤)

ومن النقاط البارزة فى استلهام التاريخ فى هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين فى مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوى، وأنوشروان وغيرهم. وكذلك تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخى وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هى فى التاريخ.

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين فى العصر البهلوى، ولا سيما فى بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة فى فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التى أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطنى، لذلك كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التى عانى منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطنى فى مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضى، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذى كانت تتمتع الحضارة الإيرانية فيه بالبطولات التاريخية القديمة، فبرزت مسرحيات، مثل «پروين دختر ساسان» (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، لصادق هدايت، و«تجديد عظمت ايران» (تجديد عظمة إيران) لإبراهيم خواجة نورى، و«كوروش كبير» (كورش[قورش] الكبير) لمصطفى دهشتكار وغيرها. (المصدر نفسه: ١٢٤؛ آرين پور،١٣٧٢ش: ٢٣٨)

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكرى الألفية لِـ «فردوسى طوسى» الشاعر الملحمى الإيرانى عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التى بدأت فى إيران، وقد ساعد هذا المهرجان فى تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها

فى هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالى تمّت ملاحقة المثقفين ومنيرى الفكر بلا هــوادة، وجرت اغتيالات فى صفوف الحركة الوطنية والشــخصيات المحبوبة من الشــعب من جانب، ومن جانب آخــر بلغت تحركات الــدول الأجنبية وتدخّلاتها أعلــى مراحلها إلى أن تســلّطت على البــلاد كاملة، وفى هذه الأثنــاء لم يجد الكتّاب المســرحيون سبيلاً غير اللجوء إلى التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبــير للحديث عما يجرى فى البــلاد من الأحداث، فقاموا بإســقاط الواقع الحاضر على الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكى الذى يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعــه، ويقومون بالتشــكيك فى الواقــع، من حيث كونه واقعاً، ومــن ثمّ فى التاريخ من حيث هو تاريخ، ويســائلون التاريخ وأحداثه. واختــار الكتّاب فى هذه الفترة من التاريخ الإيرانى أحلك لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس والشعب المســحوق ومن الذين ضاع ذكرهم فى التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم. (بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٣٨- ٤٠)

## مراحل كتابة المسرحية التاريخية فى إيران

يمكن تقسيم المسرحيات التاريخية فى إيران إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: منذ نشــأة المسرح حتى الثورة الدســتورية عام ١٩٠٦م: فى رحلة البحث عن أســس المســرح الإيرانى وتاريخه، يمكن للمرء أن يرى أنّ ولادة المسرح فى إيران ارتبطت بالأحداث التاريخية، وخير مثال على ذلك مسرحيات ميرزا آقا تبريزى، والتى نُســبت بالخطأ إلى ميرزا ملكم خان، والتى عرفها الجمهور باســم "سرگذشــت اشــرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشــرف خان حاكم عربستان [الأهواز]). فهذه المســرحية تنقل لنا القصة التاريخية لحاكم الأهواز أشرف خان، ومسرحيته الثانية تحت عنوان "شــيوه حكومت زمان خــان" (طريقة حكم زمان خان)، كانــت تاريخية أيضاً

ومسرحيته الثالثة "حكايت كربلا رفتن شاه قلى ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلى ميرزا إلــى كربلاء)، تصور لنا قصة ذهاب شــاهقلى ميرزا إلى كربلاء وما رافقها من أحداث ومواقــف. من خلال هذه الأمثلة ندرك أن الأدب المســرحى الإيرانى كان قد ظهر فى نعومة أظفاره أمام الملأ بقالب تاريخى. (ملك پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٦)

لقــد وقــع اختيار الكتّاب المســرحيين فى هــذه المرحلة على مســرحيات الكاتب الفرنســى موليــير، لأنهم هدفــوا من خلال ذلك إلــى عدة أمور، ومنها وجود تشــابه كبير بين الشــخصيات فى مســرحيات موليير من جهة، وبين شخصيات المجتمع فى عهد الدولة القاجارية من حيث العلاقة الســائدة بين الســلطان وعامة الشــعب، بالإضافة إلــى أن ترجمــة أعمال موليير كانت طريقة لتوجيه الأبصــار إلى ما يجرى فى البلاد من خلال الأحداث المتشــابهة، والتى ورد ذكرها فى مؤلفات موليير وغيره من المسرحيين. (اسكويى، ١٣٧٧ش: ٦٩)

يعدّ الكاتب المســرحى الإيرانى نريمان نريمانوف أول من كتب المسرحيات التاريخية الخاصــة بتاريخ إيــران، حيث إن الجرائــد القوقازية والإيرانية ضمّــت فى صفحاتها مقالات كثيرة حول المسرحية التاريخية، مما أغنى الموضوع وألهم كتّاباً آخرين أن يحذوا حذوه، ومن هذه المسرحيات، مسرحية "نادر شاه ١٨٩٩م" وقد كتبها نريمانوف فى وقت كانت البلاد تعانى بشــكل كبير من اســتبداد الملوك وذوى النفوذ فى إيران، ومن عدم كفــاءة أجهزة الحكم، الأمر الذى نتج عنه هدر المال العــام وتبذيره، وتعدّى ذلك إلى ســلب أموال البيــوت الإيرانية من خلال إنهاكها بالضرائب الجائــرة، لقد لجأ الكاتب القديــر إلى التاريخ ليكون غطاءً آمناً لصرختــه فى وجه الحكومة القائمة، حيث دارت أحداث المسرحية حول السلطان حسين شاه، وطهماسب الثانى، ونادر شاه، أى الحكّام الذين عُرفوا بعدم كفاءتهم فى إدارة شــؤون الحكم واســتبدادهم ودمويّتهم، ومن خلال إبــراز هذه الصــورة الواقعية تمكّن نريمانوف من توجيه الأنظــار إلى حكم القاجاريين الفاســد والمغتصب لخيرات البلاد ونفوس العباد، وتمكّن بذلك من تجاوز مقصّ الرقابة الحكومية. (ملك پور، ١٣٦٤ش، ج٢: ١٢٦)

وجديــر بالذكر أن المســرحيات التاريخيــة فى هذه المرحلة اتّســمت بالحفاظ على

حقائــق التاريــخ والتقيد بها، وأيضاً الإقبال على المضمونــات الأخلاقية والدعوة إلى التمسک بالفضيلة، وتقديم العبرة.

المرحلة الثانية: من الثورة الدســتورية ١٩٠٦م حتى انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م: لقد أخذت بعض المضامين من قبيل الوطن، والحرية، وقضايا المرأة تترســخ فی الأدب والفن فی مطلع الثورة الدستورية فی إيران، وفی المراحل اللاحقة سعى المؤلفون والكتّاب ولا ســيما بعد ســنة ١٩٢٢م إلى الحفاظ على هذه المضامين، وإلى الالتزام بها بوصفها مكتســبات عزيزة فی زمن التسلط والاســتبداد، مما أدّى إلى إلباس الواقع المرير ثوب التاريخ والأسطورة، ليبقى ذلک الخيط الرفيع الذی يربط بين المفكرين والمجتمع، والذی يعبر بالمفكر إلى برّ الأمان، ويكشــف المستور فی ذلک الزمان. كان الكتّاب المسرحيون فی ذلک العصر يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلک التحدی يشكل هاجساً دائمــاً يدفعهم إلى العودة للتاريــخ، وفتح أبواب الماضی، والســعی فی دروب الزمان، تهديهم منارة الفخار والاعتزاز بماضی إيران العصیّ على النسيان، وكانت الغاية إعادة القاطرة إلى مســارها الصحيــح، ولتنفض البلاد المنهكة غبار الذل، وتعود إلى ســابق عهدها كشــمس النهار، وبهذه الطريقة تصل الرســالة إلى العامة ويسمع الناس النداء، وقد كانت ملحمة شاهنامه فردوســی المرجع الأساسی لغالبية هؤلاء المؤلفين. (طالبی، ١٣٧٩ش: ١٨)

كذلــک يجب الإشــارة إلى أن الشــعور الوطــنی والتعلق بالوطــن، فی عهد الثورة الدستورية فی إيران والسنوات القليلة التی سبقت ذلک العهد، قد تنامى وبلغت معنويات الشــعب الإيرانی الوطنية ذروتها. وفی هذه المرحلة، جاء ميرزا زاده عشــقی وهو أحد الكتّاب المسرحيين الإيرانيين، وأفرغ هذه المشاعر كلها فی مسرحيته المعروفة "رستاخيز شــهرياران ايران" (بعث الملوک الإيرانيين ١٩٢٠م)، وذلک بعد عودته من السفر الذی أوصلــه إلى أطلال إيوان المدائن مقر الحكومة الساســانية، ولقد أظهر هذا الكاتب فی مســرحيته هذه، مدى تأثره بالوضع الحالی الذی وصلت إليه إيران بالمقارنة مع ماضيها العريق. (خلج، ١٣٨٠ش: ٧٠)

ومن الكتّاب الآخرين (غريغور يقيكيان) الذی ينتمی إلى المدرسة نفسها، من حيث

أسـلوبه فى كتابة المسـرحيات التاريخية، والتى تتلاقى مع الكتابات السابقة فى أهدافها وغرضها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسرحيته التى تحمل اسم "جنگ شرق وغرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٧م) التى تدور أحداثها حول هجوم الإسـكندر المقدونى على إيران وسـيطرة جنوده على بعض مناطق البلاد، والأوضـاع الداخلية فى بلاط حكم داريوش الثالث آنذاک، حيث يمثّل الإسـكندر فى هذه المسـرحية الغرب الذى يفخر بالتقدّم الجديد، ويمثّل داريوش الثالث الشرق الذى تعرّض للموت بسبب الفساد والخيانة. (يقيكيان، ١٣٠٧ش) وكذلک مسرحيته الأخرى "أنوشيروان عادل ومزدک" (أنوشروان العادل ومزدک ١٩٢٩م) والتى تصوّر لنا مرحلة العهد الساسـانى، وهى فى حقيقة مضمونها تهدف إلى إيضاح الوضع والظروف السائدة فى العهـد القاجارى، فهى تروى قصـة "مزدک" الذى جاء بعقيـدة جديدة لفتت انتباه إمبراطور إيران "قباد" فسـكن فى البلاط، وقام بتبليغ عقيدته مستغلاً إمكانيات البلاط والجنـود والأموال والمبلّغـين، ورافقته فى هذا العمل ابنة رئيـس الكهنة، وقام مزدک بمؤامرة على "خسـرو أنوشيروان" وبعد أن كشفها "أنوشيروان" خلع "قباد" من السلطة، وحكم على "مزدک" بالإعدام، وأخيراً أُعدم شنقاً وأُحرق جسده فى النار.

ومن كتّاب المسـرحيات أيضـاً ذبيح الله بهروز الذى كان كاتبـاً فى البلاط الملكى لناصر الدين شاه، فى مسرحيته التاريخية "جيجک عليشاه يا أوضاع دربار در چند سال پيش" (جيجک عليشـاه أو أوضاع البلاط فى سنوات قليلة ١٩٢٢م) دأب على تصوير مظاهر الفساد والظلم والجهل فى هذه المسرحية بشكل لاذع وساخر وكشف عن طبيعة النظام الاستبدادى السائد آنذاک. ومن مسرحياته الأخرى "شاه ايران وبانوى ارمن" (ملک إيران والسـيدة أرمن ١٩٢٧م) التى تعدّ من مسـرحياته التى تجلّت فيها النزعة القومية وحب الوطن، ومسـرحية "شب فردوسـى" (ليلة الفردوسى ١٩٣٢م) التى تدفع إلى تبجيل الشاعر الكبير وتمجيده. (سپانلو، ١٣٦٢ش: ٢٠٦)

ومن الجدير ذكره أن كتابة المسـرحيات زمن حكم رضا شاه (١٩٢٥- ١٩٤١م) قد تأثرت بتشجيع النظام الحاكم على العودة إلى التراث والاعتزاز به، والذهاب بالشعور القومى إلى مرتبة مقدسـة، وهذا ما يعرف بالنزعة القومية والنزعة إلى التراث القومى،

(بصـيرت منـش، ١٣٧٧ش: ٤٠– ٤٣) ولهذا فقد ازداد اهتمـام الكتّاب بالتاريخ ولا سـيما تاريخ ما قبل الإسلام، وبدأ الكتّاب يركزون على استخدام التاريخ وما فيه من أحداث فى مسـرحياتهم، وأصبح للمسرحيات التاريخية مكانة مرموقة بين المسرحيات، وهذا ما عكس بشكل جلىّ تطور الأدب المسرحى فى إيران فى تلك الفترة وذلك من خلال كتاباتهم المسـرحية التى بنت تفاصيلها على أسـاس الاعتزاز بالانتماء القومى، وقـد نجح هؤلاء الكتّاب فى إبراز النزعة القومية للعالم بشـكل الظاهرة التاريخية، وتعدّ مسـرحيات صادق هدايت "پروين دختر ساسـان" (بروين بنت الساسـان ١٩٢٨م)، ومازيار ١٩٣٣م، "افسـانه آفرينش" (أسـطورة عالم الخليقة) نماذج منها. بالإضافة إلى ذلک فإن عهد رضا شـاه قد شـهد حدثين بارزين؛ أحدهما مهرجان الألفية للشـاعر الفردوسـى، والآخر تكريم الشاعر سعدى الشيرازى والالتفات إلى ديوانيه (بوستان و گلستان)، ولقد ترک هذان الحدثان تأثيراً مهماً فى مسرحيات هذه المرحلة مما أدّى إلى ظهور المسرحيات التاريخية الشعرية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢٨)

ومن المسـرحيات التاريخيـة التى ركزت علـى النزعة القومية وسـيادة الأراضى الإيرانيـة، واسـتقلالها ومجابهة العدو الأجنبى، مسـرحية "آخرين يادگار نادر شـاه" (تذكار نادر شاه الأخير ١٩٢٧م) لسعيد نفيسى، وهذه المسرحية تعود إلى الأيام الأولى لاندلاع الحرب الإيرانية الروسـية، وتصوّر لنا قصة حياة أحد المسـؤولين فى لواء نادر شـاه والمسمّى الهيار بيک وابنه أزدشير بک، حيث امتنع أزدشير بک عن الذهاب إلى الحـرب بذريعة الاهتمـام بأبيه العجوز، مما أدّى إلى غضـب الأب الذى كان قد خدم نادر شاه لعدّة سنوات، حتى أنه فقد وعيه من شدّة الغضب وأصيب بنوبة قلبية. فنصحه الطبيب أن لا يتعرّض لأىّ حزن أو خبر سىّء؛ لأنه سيسبّب ضرراً لقلبه. وعندما شاهد أن الجنود الروس حاصروا المدينة وهو فى الفراش، استلّ سيفه لمحاربتهم، لكنه سرعان ما وقع على الأرض. (نفيسـى، ١٣٠٥ش) وأيضاً مسـرحية "ميدان دهشـت" (ساحة الدهشـة) لغريغور يقيكيان والتى تدور أحداثها حـول المراحل الأولى للحرب العالمية الأولـى، وهـى فى مجملها تعرض فكرة الحرب، كما أن الكاتب يصوّر لنا مدى نفوره فى هذه المسـرحية من القتل والفساد والدمار السـائد آنذاک، وأيضاً مسرحية "تيسفون"

(المدائن ١٩٣٢م) التى كتبها تندركيا، والتى تصوّر الأحداث التاريخية للعصر الساسانى.

المرحلة الثالثة: من انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م إلى ما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م: ومن الظواهر التى وُجدت فى أواخر العهد البهلوى فى إيران، ظاهرة العودة إلى التراث على الصعيد الثقافى والاجتماعى والسياسى، التى أصبحت من أهمّ التحدّيات الفكرية والثقافية فى المجتمع الإيرانى لعشرات السنين. والعودة إلى التراث واحدة من أهمّ الأساليب الحديثة الهادفة إلى تجديد إيران وتطويرها، وهى تسعى إلى إحياء العادات والتقاليد القديمة، وتجديدها بما ينسجم مع الحياة المعاصرة فى ذلك الوقت، بالإضافة إلى إظهار نظم جديدة فى مجال الفكر الاجتماعى والثقافى والسياسى، وكذلك فإنها تعيد إنتاج البنى التحتية الثقافية والاجتماعية الحديثة على أساس التقاليد والتراث القديم. وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحيات أرسلان پوريا تشتمل فى أحداثها على أساطير إيران القديمة مثل "آرش كمانگير" (آرش رامى القوس ١٩٥٩م)، و(آناهيتا)، وتتضمّن أيضاً الوقائع التاريخية والأحداث التى وقعت فى فترة الثورة الدستورية، ومنها "سرود آزادى" (نشيد الحرية)، و"تراژدى أفشين" (مأساة أفشين١٩٥٧م)، و"تراژدى كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م)، و"تازيانه بهرام" (سوط بهرام ١٩٦٨م)، و"رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) وغيرها. (خلج، ١٣٨٠ش: ١٠٣– ١٠٤)

فعلى سبيل المثال يستلهم هوشنگ باخترى مسرحيته "قيام بابک" (ثورة بابک ١٩٦٩م) من الفترة العباسية فى عهد المعتصم بالله العباسى، وتصوّر المسرحية "بابک" (قائد فرقة خرم دينان وأنصار أبى مسلم الخراسانى) وهو يجمع المزارعين ويحرّضهم على الخليفة المعتصم بالله، فيعيّن الخليفة المعتصم بالله الأفشين ليحاربه، حيث ينتصر عليه الأفشين، ويقطع جسده أمام الخليفة. (باخترى، ١٣٤٨ش)

لقد هدف كتّاب هذه المسرحيات التاريخية إلى تقديم الأحداث التاريخية بقالب أدبى، وتسليط الضوء على تاريخ إيران بوجهه الحقيقى وبلورة المواقف من هذه الأحداث، كما هدف البعض الآخر من الكتّاب إلى معالجة قضايا أخلاقية، وتعميم بعض المآثر والعادات والتقاليد وإصلاح المجتمع.

فقد اســتلهم أرســلان پوريا أحداث مســرحيته "تراژدی کمبودجية" (مأساة قمبيز ١٩٥٩م) من حادثة تاريخية تعود إلى العهد الإخمينى(١) (الذى تأسس عام ٦٥٠ ق.م)، حيث خلف (قمبيز) أباه (قورش)، وتتشكّل هذه المسرحية من أربعة مشاهد. ففى المشهد الأول يقــدّم كل واحد من مبعوثــى البلدان المختلفة هديته إلــى الملک (قمبيز) ومنهم مبعوث الحبشــة الذى يقدّم إليه القوس ويطلب منه أن يسحبها بمنتهى قوته،(لأن الناس کانوا يعتقدون قديماً أن أقوى شــخص فى الأسرة يســتحق الملک بعد موت أبيه) ولکن الملک يفشــل فى هذا العمل، ثم يسحبها (برديا) أخو الملک، حيث يلفت انتباه الحبشى والجمهور ولذلک يحســد (قمبيز) أخاه الصغير (برديا) ويبدأ الخلاف بينهما. وفى المشهد الثــانى يقوم (قمبيز) مع گئومــات (جئومات) بمؤامرة على قتل أخيه (برديا) ويدّعى أنه خرج ليتســلّم ولاية خــوارزم تنفيذاً لوصية أبيه. وفى المشــهد الثالث يفكّر (جئومات) بحيلة من أجل الوصــول لعرش الحکومة، حيث يحرّض (قمبيز) على الهجوم على مصر وهو يعرج إلى العرش فى باسارجاد. وبعد أن يستولى (قمبيز) على مصر، يستعدّ للهجوم على الحبشة. وفى المشــهد الأخير يظهر جيش (قمبيز) تائهاً فى الصحراء ويرجع فاشلاً إلى مصر، ويرى نفســه محاصراً من جانب داريوش وأصحابــه، علماً بأنهم يعرفون أنه قتل (برديا)، ويضرب (قمبيز) نفسه بخنجر ويدّعى أن الشخص الحاکم فى باسارجاد هو جئومــات الذى خدعه وحرّضه على قتل أخيه (برديا) ويموت. ويفرح الجميع بأن زمن الظلم والفســاد قد انتهى بموت (قمبيز) فهــم يعزمون على قتل (جئومات) للتخلص من الظلم والفساد. (پوريا، ١٣٣٨ش)

کذلک استحضر أرســلان پوريا فى مسرحيته "رســتاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) الثورة الدســتورية وثورات الجماهير ضــدّ عناصر الحکم القاجارى، وتجرى أحداث المسرحية فى مدينة تبريز عام ١٩٠٦م، حيث تتشکّل المسرحية من خمسة فصول أو حســب کتابة المؤلف من خمس ثورات، إذ إنه سمّى کل فصل ثورة، فتدور المســرحية

١. تم تأســيس السلســلة الإخمينية على يد إخمين (هخامنش) وهو واحد من أمراء باســارجاد، ومن الرجال الکبار من قوم الفرس عام ٦٥٠ ق.م، حيث بنى قورش الکبير (کورش بزرگ) هذه السلسلة رسميــاً عام ٥٤٦ ق.م بعد اســتقرار الأمن فى البلاد. وبعد موت قورش تســلّم قمبيز (کمبودجية) ابنه الکبير الحکم عام ٥٢٩ ق.م..

حول ثورة الناس على الحكم الاستبدادى والحرية والعدالة. (پوريا، ١٣٥٠ش)

واستمدّ بهرام بيضائى أيضاً فى مسرحيته "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) الفترة التاريخية التى هاجم فيها التتار إيران، وسيطروا على البلاد لفترة طويلة. ولجأ الكاتب فيها إلى الإسقاط التاريخى، ليروى للناس ما يجرى فى المجتمع على شكل حكاية حقيقية مرّ بها شعبه إبان احتلال التتار لإيران. (بيضايى، ١٣٦٢ش)

ولاحظنا فى هذه المرحلة أن الكتّاب المسرحيين استلهموا أحداث التاريخ، لإسقاط قضايا الحاضر ومشكلاته على الماضى، حيث لم يتقيّدوا بحرفيات الحدث التاريخى وشخصياته، وقاموا بتحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة عملهم الفنى ورؤيتهم الفكرية.

وأما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م فشهدت الكتابة المسرحية فى إيران صعوداً وانحداراً كبيرين. فالتطورات والتغييرات الثقافية التى حصلت فى مسيرة المسرح فى إيران الذى ما يزال يعدّ فى مرحلة الشباب، كانت بحاجة إلى محاولات أدبية اجتماعية جديدة، كى تتمكّن من تسجيل التحولات التاريخية فى هذا العصر فى إطار جمالى. لذلك تطرقت المسرحيات إلى نقد المعضلات الاجتماعية والفردية والحياة اليومية والقلق والأمنيات والمخاوف والآمال التى ترافق الناس.

لقد ضعفت المسرحية التاريخية فى إيران بعد الثورة الإسلامية، بسبب سرعة تطور الأحداث وحدّتها، وميل الكتّاب إلى التحدث بلغتهم اليومية كى يعطوا الأمل للإنسان وللارتقاء بوصفه فى المجتمع، فيصبح الإنسان العادى فى المجتمع أساساً للمسرحيات، وبالتالى يبرز عنصر الحماس فى المسرحيات. وكان الكاتب المسرحى يقوم بكتابة الوقائع بشكل بسيط وعلى الطريقة الصحافية إلى حد ما، حيث تخلو المسرحيات من الابتكار فى الشكل والمضمون، والأمر نفسه فيما يتعلّق باللغة التمثيلية والاستعارة.

أما من حيث المضمون، فتتحول العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى المضمونات الاجتماعية، ويخوض المسرح تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التى ترافق الناس، وأحياناً يقترب الكلام من الخطاب المباشر وحتى الشعارات. ومن أبرز كتّاب المسرحيات التاريخية نستطيع أن

نذكر بهرام بيضائى وأكبر رادى اللذين واصلا نشاطهما المسرحى بعد الثورة الإسلامية فى إيران.

## النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصّل إليها الباحث أثناء دراسته، فهى:

- إن المسرح فى إيران جنس أدبى حديث، وتعرّفت عليه فى أواسط القرن التاسع عشر الميلادى بطرق مختلفة ولا سيما الترجمة، وتأثر كتابها المسرحيون بالمسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير.
- إن بدايات المسرحية فى إيران كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية فيها بالعوامل الداخلية والخارجية التى كانت نشأة المسرحية متأثرة بها.
- كان المسرحيون الأوائل فى إيران وبسبب أن المسرح كان جنساً مستوحى من الغرب، ومن ثمّ فإنه كان غريباً بالنسبة للكتّاب والمتلقين على حد السواء، ومن أجل التخفيف من دهشة هذا الأمر الجديد وغرابته، يتقيّدون بسير الحدث التاريخى ويلتزمون بحقائقه، ولم يكونوا يحوّرون كثيراً فى الحكايات الأصلية، فلا يستلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- كذلك كان المسرحيون الأوائل ينتقون أبطال مسرحياتهم من الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، لأن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقى ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- لقد استلهم الكتّاب المسرحيون فى الفترات اللاحقة، ولا سيما بعد انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣م ، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكسارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلك قام المسرحيون البلدين فى الفترات اللاحقة بإسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياسية الشديدة التى كانت تفرضها الحكومات، وكذلك بسبب رغبة فى إحداث التأثير القوى فى المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

## المصادر والمراجع

آرين پور، يحيى. (١٣٧٢ش). از صبا تا نيما. جلد اول، دوم. تهران: انتشارات زوار.
آژند، يعقوب. (١٣٧٣ش). نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش. تهران: نشر نى.
اسكويى، مصطفى. (١٣٧٨ش). سيرى در تاريخ تئاتر ايران. تهران: نشر آناهيتا اسكويى.
باخترى، هوشنگ. (١٣٤٨ش) قيام بابک. تهران: انتشارات روز.
بصيرت منش، حميد. (١٣٧٧ش). علماء و رژيم رضا شـاه: نظرى به عملكرد سياسى- فرهنگى روحانيون در سالهاى ١٣٠٥- ١٣٢٠. چاپ اول. تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج.
بيضائى، بهرام. (١٣٦٢ش). فتحنامه كلات. تهران: انتشارات دماوند.
پوريا، ارسلان. (١٣٥٠ش). رستاخيز تبريز. چاپ اول. تهران: انتشارات فرزانه.
خلج، منصور. (١٣٨١ش). نمايشنامه نويسان ايران. تهران: نشر اختران.
سـايكس، ژنرال سرپرسـى. (١٣٧٧ش). تاريخ ايران. ترجمه: سيد محمد تقى فخر داعى گيلانى. تهران: دنياى كتاب.
سـپانلو، محمدعلى. (١٣٦٢ش). نويسـندگان پيشرو ايران از مشـروطيت تا ١٣٥٠ش. تهران: انتشارات نگاه.
طالبى، فرامرز. (١٣٨٢ش). شناختنامه ى اكبر رادى. تهران: نشر قطره.
ملک پور، جمشيد. (١٣٦٤ش). ادبيات نمايشى در ايران. تهران: انتشارات توس.
نفيسى، سعيد. (١٣٠٥ش). آخرين يادگار نادر شاه. تهران: مطبعه شرق.
يقيكيان، گريگور. (١٣٠٧ش). جنگ مشرق و مغرب يا داريوش سوم. رشت: لانا.
يقيكيان، گريگور. (لاتا). ميدان دهشت. تهران: مطبعه عروة الوثقى.